

Ukraine and the result of it is the improvement of quality of life of the residents. Provided the management and use of resources are efficient, condominiums can be a powerful engine of the modernization of the contemporary Ukrainian society stimulating the socio-economic changes in one of the most problematic sectors in the economy of the country. The consumers of communal services in the person of condominiums become active subjects of housing and communal services, encouraging the competition among the service entities and improving the quality of services and the housing stock of the country.

The modernizing potential of condominiums implies the modernization as well as the transformation of the forms of social interaction between the subjects of housing and communal facilities to result in the social dialogue, co-operation on a market basis, in the humanistic approach when providing communal services and improving the quality of people's lives.

Thus, the condominium is a new form of social and economic relations in the service space of housing and communal facilities, corresponding to the modern level of development of the society that meets social, economic and socio-cultural conditions of modernity.

Козирєва Н. В., здобувач
*Харківський національний педагогічний університет
імені Г.С. Сковороди Україна*

«ЛЮДИНА МІСТА»: АНТРОПОМОРФІЗМ ТВОРУ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО «ЛІЛЮЛІ»

Оповідання М. Хвильового «Лілюлі» є найскладнішим для пояснення чи коментування, адже вимагає, на думку фахівців, неабиякої інтелектуальної та мислинневої напруги.

У перші «соціалістичні» роки в Україні набула значного поширення сатирична п'єса Ромена Роллана «Лілюлі», численні переробки якої в стилі пролеткультівського «нового ладу» вульгаризували чи, навіть, спотворювали латентні ідеї європейськості, що їх презентує у своєму творі відомий письменник. А про що йдеться в «Лілюлі» (1923 рік) М. Хвильового? З самого початку автор подає про це незрозумілий сигнал читачеві в тексті оповідання: Льоля – головна «героїня» твору (взагалі ніяка, у порівнянні з Лілюлі-Ілюзією Р. Роллана) «буде ставити пародію не на Ромена Роллана, а на постановку «Лілюлі, п'єси Ромена Роллана. Так що на постановку мільярди, а Колізей без плебеїв. І от ставили пародію на "Лілюлі"» [5, с. 362].

Окрім того, М. Хвильовий відразу дивно починає свою оповідь нібито від імені потяга-паровика, що «вилітає і курить». А в «очах» паровика як в «калейдоскопі: – жита, степи, гони й північний туман із осінньої магістралі. Провалюються темні горизонти, оселі, байраки, глухі нетрі. Виростають фабричні посьолки, содові заводи, шахти, домни. Експрес перелітає яри,

могили, похмурі перевали, і чути далекий надзвичайний гул». Такий початок відразу надає тому, про що оповідається («буремний час»), експресії («вилітає експрес»), динаміки («вилітає», «провалюються горизонти», «виростають посьолки, заводи, шахти, домни», «експрес перелітає яри»), просторового об'єму, візерунчатої калейдоскопічності, гротескності («північний туман із осінньої магістралі»).

Усі дійові особи – а саме «не люди» – вибудовуються письменником, на наш погляд, в логічний ланцюжок: «потяг-паровик», «заводський посьолок», «Тайгайський міст», «задні вікна», «трамвай», «семафор», «Капебеу», «стиль Уесесер», «газетна сучасність», «Новий рік», «Лілюлі-пародія», бездомний собака», «музика». В характеристиках зазначених «дійових осіб» – художніх образах – знаходимо застосування різних засобів комічного (смішного) зображення: гротеск, іронію, сатиру, гумор тощо.

Отже, і у подальшому паровик вимальовується живою істотою, яка «поселяється» в депо і живе на станції, під Тайгайським мостом, а якщо семафор випускає його у світ, то залюбки користується цією нагодою. Паровики наділяються письменником цілком людськими рисами, вони комічно «чогось сується, киплять, свистять, гудуть», «вовтузяться», «а навкруги – бруд і грязь» (йдеться про умови, в яких вони «живуть») [5, с. 357, 360-361]. Це вони, паровики, несуть прапор керівної і направляючої сили «нового ладу», коли на великій швидкості вилітають у степ-світ і несамовито кричать не «Гу-гу-гу!» (якби вони були дійсно просто паровиками), а «Ка-пе-бе-у! Ка-пе-бе-у!»

Із «заводським посьолком» асоціюються усі позитивні здобутки та зміни, що відбуваються в «новому суспільстві»: будуються й потужно працюють «содові заводи», «шахти», «домни», забезпечується ритмічність і порядок, оскільки для цього «вранці, ввечері, вночі в завданий час довго і спроквола гудить заводський гудок». Цей гудок не знає навіть за пореволюційного «буремного часу» ні бездумної суєти, ні «пустого шуму». Заводський гудок «не долітає» до центра міста, навіть в ніч перед Новим роком – це Сонгород й невідомо, чекає він чи ні приходу чогось нового після Нового року [5, с. 357, 365]. Робітники – «герої» лише в творах пролеткультівських письменників, а в реальному житті «в стилі» Уесесер – «плебеї, чернь, натовп». Звісна річ, вони не запрошуються на пролеткультівські посиденьки («колізей без плебеїв»), їх місце перебування – за Тайгайським мостом у Сонгороді.

«Тайгайський міст» надійно розділяє город (міщанство) і «робітничий посьолок: реальні результати капебеу». Але не тільки в цьому полягає його місія. Тайгайський міст допомагає ідентифікувати «станцію», як початкову точку формування крикунів-паровиків, і «степ», де «ганяють» паровики-зв'язківці у «світі-велетні». Він поселився «над-» «непосідами-паровиками», але й «під-» далекими зоряними верхів'ями, що їх прикрив туман [5, с. 357, 360, 378]. Відтак, хоч далечінь поза мостом, хоч височінь над мостом, то все замріяне, далеке, загоризонтне і затуманене. Не випадково в окремих епізодах роль Тайгайського мосту зводиться до ролі реального орієнтира, щоб не заблукати у мріях як маренні [5, с. 357, 360, 366].

Не менш показовими є і згадки про вікна. Що відбувається «за вікнами» напередодні Нового року, де вирує реальне життя, де будується «новий світ» «у стилі Уесесер»? Для Хвильового «вікна» стають реальною «дійовою особою» і не просто «вікна», а «задні вікна». Чому не передні, не бокові, а саме «задні вікна»? На це питання відповідає сам автор. «І ще сказати: дім із фасаду – в дим, а задні вікна виходять туди, де рейки спішають од станції й пропадають у лісах, в перельотах далі... Так що сидить горбун Альоша (некрасивий карлик) біля вікна, що в степ, і переписує героїчні п'єси для Льолі» [5, с. 358]. Оскільки майже скрізь в оповіданні з «вікнами» пов'язані певні дії чи настрої митця-комуніста Альоші, то можна здогадуватись, що саме він певним чином уособлює «бачення» й оцінку буремних часів будівництва нового життя: не «фасади будівель» його цікавлять, він сприймає реальну дійсність життя через «задні вікна», проте, взагалі не пише нічого, а лише «переписує героїчні п'єси для Льолі». Чому не пише, з чийх слів переписує, на ці питання прямої відповіді немає.

Усі знають, для чого призначений трамвай у місті. В оповіданні Хвильового – це міський «житель». Він «...мов жива істота, якась незграба теж дзвенить, а коли на поворотах – тоскує, бо рипить і виє» [5, с. 359]. Це й зрозуміло, адже по «прямій лінії» без перешкод і людині в житті рухатись легко, немає ніяких проблем. Разом з тим, людське життя, як і дорога трамваю, висіяні крутими віражами, коли «рухатись» нелегко, коли треба приймати рішення, з напругою осмислювати наявне людське буття. Трамвай біжить, шумить повз будинки по усьому місту. Він усе бачить, усе знає, «тоскує на далеких пустирях», показуючи мешканцям міста, своїм пасажирам передноворічну суєту суєт.

Уперше в оповіданні йдеться про «семафор», коли некрасивий карлик Альоша запитує товариство у складі товариша Огре та Льолі: «А пар по насипу стелиться – ви знаєте, чому?.. Коли потяг мчить од семафора – ви знаєте, чому? І засміявся тихо й щиро». Цим питанням він заінтригував не лише своїх співбесідників, а й читача, тому що не відповідає відразу на нього, хоч ця відповідь напружено очікується. Автор у тексті оповідання ніби й пояснює призначення семафора (хоч воно і без пояснення відомо читачеві), продовжуючи писати в жартівливому тоні: «І далеко, за паровиками, що шиплять, свистять, за брудом вугілля й пару далеко фаркнув зелений вогонь семафора. І був такий нетутешній, ніби химерний вартовий забутих заулків города...» [5, с. 360-361]. Отже, семафор може відкривати чи закривати шлях для проїзду, це відомо. В даному ж випадку, він відкриває шлях потягам, що напружено працюють і від цієї повсюдної праці аж «пар стелиться». Проте, виникає питання, хто відкриває шлях трударям? Виявляється, що «зелений вогонь» дає хтось «нетутешній», «химерний», який ще й «вартує» місто аби не вийшло щось не те.

Особливе місце в творі відводиться провідній дійовій особі – «Ка-пе-бе-у», яка безпосередньо ні в чому не бере участі, але є всюдисущою і всемогутньою (здатна навіть змінити календар: «формально забігти» на тринадцять днів

уперед по календарю – «...і Україна стала жити по Григоріанському новому стилю, "в стилі" Уесесер»[5, с. 258]). Не можна не помітити легкої іронії письменника в тому, що навіть паровики вигукують це слово.

«Нетутешність» та «химерність» семафора приводить, як можна зрозуміти письменника, до «газетної сучасності». Характеристика образу «газетної сучасності» подається письменником досить суперечливо, контрастно. «Прекрасна газетна сучасність, – пише він, – як запах на клумбі: тютюн. Тоді ранкова зоря надіне нові сап'янці й тихо, нечутно рипить по траві». Клумба для будь-кого завжди асоціюється із цілою гамою приємних для людини запахів квітів, а тут тютюн – отрута (символ самознищення). Змістовну частину «газетної сучасності» представлено Марусею, що своєю поведінкою вносить суєтність, «революційний» неспокій: «Прилетіла, влетіла, ковтає слова й так розказує газетну сучасність». Насправді, «газетна реальність» в діяннях безтурботної «комолки» Марусі займається пустодзвонством, не забуваючи й про «жарених рябчиків»: «Я (Маруся. – Н.К.) питаю: що за журнал? А він мені: "Купіть, баришня: тут заперещоне про Леніна". І це так серйозно, так підпільно...Ха-ха-ха!...». Досить показовою є оцінка автором Марусі – рупора «газетної дійсності» та її інформації: «...так од неї пахне життям, що хочеться заверещати на всю землю, як Глаголін у "Собаці садовника"... Ха-ха-ха! Да ха-ха-ха! І Маруся так заливається сміхом, що прямо – чорт» [5, с. 357, 362, 363].

Судячи з оповідання «Лілюлі» М. Хвильового явно не влаштовує українська дійсність «в стилі Уесесер» і міщани з партквитками. Прагнучи бути європейцем, прихильником «психологічної Європи», він залишається українським письменником, добре розуміючи суттєві відмінності архетипів української культури. Для нього, на відміну від Р. Роллана, зняття напруги між добром і злом пов'язується з Богом, що дав людству шанс творити добро («Бог не вмер», як для Ф. Ніцше). Незважаючи на свою належність до «Ка-пе-бе-у», М. Хвильовий не міг ігнорувати найважливіший, найвагоміший регулятор людських стосунків – мораль. «Постреволюційна» дійсність, як і за царату, залишається байдужою до реального упровадження в суспільне життя норм права та правосвідомості. Право завжди (в усі часи) на теренах великої імперії зневажалось всіма верствами населення [2, с. 122-149].

Чи можна було розраховувати на право, як регулятор людських стосунків в умовах побудови «нового світу» у «стилі Уесесер»? Звичайно, ні і це добре розуміє М. Хвильовий. Відтак, він намагається зберегти мораль як національну цінність за умов суспільної байдужості до права. Таким чином, очікувати від нього релятивізму у ставленні до вічних моральних цінностей було годі, оскільки це б порушувало певну гармонію «колективного несвідомого» в українському соціокультурному просторі. Якщо Р. Роллан у своїй п'єсі констатує, що «життя – трагедія» [5, с. 625], доводячи до крайнощів соціальний песимізм, розруху і втрачаючи підґрунтя філософського ставлення до життя, яким завжди славилась Європа (саме на це як вадку звертають увагу читачі ролланівської «Лілюлі», змушуючи автора виправдовуватися [4, с. 268]), то М. Хвильовий не відмовляється від «загірної комуни» як мети будівництва

«нового суспільства» [5, с. 815]. Проте, його оповідання «Лілюлі» є надзвичайно гострою сатирою на те, «хто» і «як» це здійснює.

Український письменник пропонує для реалізації свого задуму ще не бачену до цього літературну форму – майже органічне поєднання в одному двох видів творів: оповідання та п'єси (до того ж, не виокремлює їх як очевидне).

Це дозволяє в побудованій ним у творі «Лілюлі» антропології бачити реальну людину так званого "нового ладу", з усіма її достоїнствами та вадами, а також «криве дзеркало» тогочасного людського середовища, в якому мешкає людина, шукаючи «своє власне» місце в «красі й радості земної муки» [5, с. 378], або в далеко не тотожному від вимріяного ще за часів революції і «горожанської війни» стилі – «стилі Уесесер».

Письменник абсолютно свідомо обирає для оповіді ніч перед Новим роком, проводячи певні паралелі із смішними різдвяними історіями та пригодами «Ночі перед Різдвом» – відомої повісті М.В. Гоголя [1, с. 359-360]. Проте, це й данина українським народним різдвяним оповіданням, від яких читач завжди очікує комічне, смішне (або попередньо налаштовується на нього, якщо для цього подається певний сигнал). І можливість серйозно поговорити про реальні небажані, спотворюючі привабливу ідею нового суспільного ладу факти, але в жартівливому тоні [5, с. 358]. Разом з тим, Новий рік тут виступає і знаменням усього нового в житті людей, бо «люди завше хочуть жити – і це велика правда, яка на землі, без якої буде порожнеча». Але, в даному разі під Новий рік весна, і хоч «це так геніально, мов замріяні фантазії геніального Гоголя», сама погода насторожує читача, та і засоби для відкриття «інших правд» (як і «правди життя») не викликають довіри («гадання на воді з воском») [5, с. 359, 361], не можуть сприйматися без іронії.

Окрім того, як несподівано в новелі "INTERMEZZO" М. Коцюбинський вводить своєрідних дійових осіб ("Моя утома", "Ниви у червні", "Сонце", "Три білих вівчарки", "Зозуля", "Жайворонки", "Залізна рука города", "Людське горе"), виправдовуючи присвячення новели Кононівським полям і налаштовуючи читача на відповідний сюжет, так і М. Хвильовий пропонує дійовими особами як людей, так і інше. Причому, дещо неживе в його творі в ніч перед Новим роком «оживає», тобто набуває людських рис у своїх «діях». Ці «дійові особи» є в оповіданні «Лілюлі», але не всі вони вводяться в канву невидимої для читача «п'єси» "Лі-лю-лі". Можливо, це свідчить про те, що під нумерацією I, II, III, IV без п'єси слід сприймати ще й як новелу-intermezzo по Хвильовому, якій також можна дати свою назву – «Побут революції» [5, с. 364] (де йдеться про революцію будівництва нового суспільства).

Особливе місце і роль відведена автором образу «Нового року». Якщо для Р. Роллана світова війна – це Потоп, навколо якого розгортається сюжет його п'єси [4, с. 356, 359], то М. Хвильовий використовує для цього новорічну ніч, з натяком на усе можливе з точки зору усталених народних традицій. Написання твору «Лілюлі» належить до того періоду в житті автора, який можна назвати «романтикою вітаїзму». У зв'язку з цим виявляється і специфічна особливість,

на наш погляд, його антропології – ситуація «людина-очікування». Згадками про Новий рік Хвильовий намагається викликати у читача не просто різні, а докорінно відмінні картини та відчуття. Візьмемо для прикладу початок оповідання: «Зима в п'ятім році нової ери була хвора, бо довго не було снігу, а була чвиря. Зимом були калюжі, і туберкульозний город... занидів у журі». Але трохи далі вже інша оцінка: «Дивно: під Новий рік весна. Це так геніально... іде зимою весна» [5, с. 358, 361, 369]. З весною, як правило, пов'язується природне начало, оживання усього живого, прихід тепла і лагідного Сонця. «...Новий рік... Думаю: чи не прийде, – запитує сам себе Огре, – щось інше?» [5, с. 372].

Новий рік сам по собі, природно викликає у кожної звичайної людини виключно позитивні емоції: «Новий рік. Щастя. На вулиці було ясно, бо людське щастя й найсправжніше це: бачити глибоке небо, чути весняні подихи, бачити зиму, літо, осінь, вересень... Це найсправжніше щастя, і не треба для цього на воді, з воском...» [5, с. 374]. Але що ж тоді робить людину нещасливою? Зрештою, «...ішов Новий рік. Почався не зовсім весело...не весело на цілі довгі-короткі місяці» [5, с. 379]. Виявляється, що Новий рік в антропології з «романтикою вітаїзму» може виправдати, а може й не виправдати покладених на нього надій.

А ще згадуються «розплющені сентиментальні очі» [5, с. 364], можливо, від їх імені й оповідається перша дія нами визначеної «п'єси» "Лі-лю-лі" [5, с. 362]. Хто їх розплющив: справжній митець, моральна людина, яка пише слово Бог з великої літери [5, с. 365] і яка завжди пам'ятає про легендарного Христа та Голгофу, патріот свого рідного краю, рідної землі, що під наглядом керманичів у п'ятім році нової ери «дрижить мов полонянка з диких озер», – важко з'ясувати. Але цей хтось «скрикнув нечутно – в розпуці, в божевільні – невідомо: ...О, мій прекрасний загоризонтний краю! Вірю! Вірю так глибоко, так незносно, як пахнуть на забутих кварталах степові бур'яни...і молоде кохання...і ідилія на обніжках духмяних степів...Отари золоторунних і зелена пісня, мов хміль, тиха, мов пух на скроню...» [5, с. 364].

У цих словах, на наш погляд, криється не лише кульмінація удаваної новели "Побут революції", у них угадується «загоризонтний» оптимізм, що дає підстави для порівняння очікуваного і реального в прихованій автором "п'єсі" "Лі-лю-лі", де зображено життя-пародію «в стилі Уесесер» та примітивізм літератури в стилі пролеткульту.

Література

1. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації / Ю.М. Безхутрий [худож.-оформлювач Б. П. Бублик]. – Харків: Фоліо, 2003. – 495 с.
2. Кистяковский Б. В защиту права (Интеллигенция и правосознание) / Б. Кистяковский // Вехи: Сб. статей о русской интеллигенции. Из глубины: Сб. статей о русской революции. – М.: Изд-во "Правда", 1991. – С. 122–149.
3. Майданченко П. Примітки / П.І. Майданченко // Хвильовий М. Твори: У 2-х т. – К., 1991. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – С.616–647.

4. Роллан Р. Собр. сочинений: В 9-ти т. / Р. Роллан. – М.: Правда, 1983. – [Т. 5: Кола Бруньон. Лилюли. Пьер и Люс. Историко-литературная справка]. – 336 с.
5. Хвильовий М. Твори: У 2 т. / Микола Григорович Хвильовий; [упоряд. М.Г. Жулинського, П.І. Майданченка]. – К.: Дніпро, 1990. – [Т. 1, 1991.].

Радионова Л. А., канд. филос. наук, доцент,
Кузнецова Н. А., студентка
*Харьковский национальный университет городского хозяйства
имени А. Н. Бекетова, Украина*

ГОРОДСКАЯ СРЕДА СЕУЛА В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

В последнее время философы и антропологи уделяют большое внимание вопросу о специфике человеческого бытия и, в частности, пространству существования человека. Для понимания и описания места человека в мире необходимо обратиться к такому феномену как город, имеющему определённые онтологические структуры и ценностные смыслы и занимающему особое место в символическом пространстве культуры, а также рассмотреть образ столицы в этом контексте.

Словами древнегреческого философа Аристотеля можно описать Сеул как «Город единства непохожих людей», что говорит не о многонациональности мегаполиса с населением более 12 млн., а о высоком уровне развития городской культуры, норм и правил общества, формировавшихся веками и не утративших свою аутентичность даже в современном мультикультурном городском социуме.

Несмотря на то, что традиционная корейская культура крайне сложна для понимания обыкновенным европейским человеком или же представителем любой другой неазиатской народности, именно она является «пружиной онтогенеза» корейского городского сообщества. Причиной тому служит не столько ее исторический аспект, сколько социально-экономическая часть, состоящая из цепочки «культура-образование-карьерный рост» благодаря которой экономика «Страны утренней свежести» занимает по объемам внутренних операций и масштабам международной деятельности одно из лидирующих мест в мире. Только одна столица Республики Корея производит более 20% ВВП всей страны, площадь которой почти в 6 раз меньше Украины.

Но город – всегда нечто большее, чем экономическая деятельность. Для города характерны семантическая нагруженность, смысловая сгущенность, эмоциональное напряжение, рациональная упорядоченность. Город – это место, которое всегда насыщено смыслами, своей историей, знаками и ценностями. Таким местом в Сеуле является район реки Чхонгечхон (Cheonggyecheon), которая более 50 лет была скрыта под городской автодорожной магистралью. Этот проект – яркий пример того, как публичные городские пространства